Kino Teatr

CENA 1 ZŁ.

APOLLO" I „CASINO"



GRZEGORZ CHMARA
w filmie „Mocny Człowiek"
Reż. Henryka Szaro *Wytwórnia Glo*

PRZEBÓJ KINEMATOGRAFJI POLSKIEJ

Z DNIA NA DZIEŃ

REŻYSERJA: *JÓZEF LEJTES*

SCENARJUSZ: *FERDYNAND GOETEL I JÓZEF LEJTES*

W ROLACH GŁÓWNYCH:

IRENA GAWĘCKA
Marja Gorczyńska
Wiesław Gawlikowski
Jeż Kobusz

ADAM BRODZISZ
Lucjan Żurowski
Władysław Walter
Lech Owron

Operator: *Hans Scheib*

Dekoracje: *arch S. Norris*

Demonstrowany będzie wkrótce w następujących miastach jednocześnie:

Warszawa	*Pan — Capitol*
Lwów	*Kopernik — Marysieńka*
Kraków	*Uciecha — Wanda*
Katowice	*Rialto*
Bydgoszcz	*Cristal*
Poznań	*Słońce*
Lublin	*Corso*
Sosnowiec	*Zagłębie*
Białystok	*Modern*
Wilno	*Hollywood*

Produkcja „ENHAFILM" Sp. z o. o.

Warszawa, Marszałkowska 125.

KINO TEATR

ILUSTROWANY DWUTYGODNIK FILMOWO-TEATRALNY

POD REDAKCJĄ SEWERYNA LUSZTIGA, JERZEGO BRAUNA I ANATOLA STERNA

REDAKCJA I ADMINISTRACJA: WARSZAWA, UL. ŻÓRAWIA 13 TEL. 342-26.

ROK II. WARSZAWA, 1 PAŹDZIERNIKA 1929. NR. 14.



KONSTANCJA TALMADGE *Fot. Estefilm*

JERZY BRAUN

POLSKA RZECZYWISTOŚĆ FILMOWA

IV.

Zawieszenie wydawnictwa „Kinoteatru“ na okres paromiesięczny, utrudnia mi nawiązanie do trzech poprzednich części moich wywodów, z któremi ciąg dalszy łączy się w organiczną całość. Nie chcę jednak powtarzać rzeczy raz już wypowiedzianych, ograniczam się do przypomnienia, że w kolejnem rozwinięciu niniejszego szkicu — wyszedłszy z aktualnej sytuacji przemysłu filmowego w Polsce — wykazałem ważność tej nowej gałęzi sztuki na tle rozwoju dziejowego ludzkości i wyznaczyłem dziedzinę jej w obrębie zjawisk zarówno duchowych, jak i ekonomicznych, oraz znalazłem sprzeczności (t. zw. antynomje) tkwiące w samem założeniu tej rzeczywistości, sprzeczności, które na podobieństwo tarcia hamują jej pęd rozwojowy.



Jerzy Marr, bohater filmu „Pod banderą miłości“ pg. scenarjusza J Brauna, reżys.M. Waszyńskiego Fot. Lux

Obecnie powracam z terenu rozważań abstrakcyjnych, do spraw konkretnych, od których na wstępie wyszedłem. Nie wątpię jednak, że przejście przez te poprzedzające etapy myślowe było celowe i pouczające. Poznawszy całokształt, łatwiej nam teraz będzie obserwować przypadek poszczególny, te tak żywo obchodzące nas „dole i niedole“ filmu polskiego.

Wykazane przezemnie antynomje biją w oczy u nas jeszcze jaskrawiej, niż gdzieindziej. Przyczyną tego jest dyletantyzm produkcji, słabość i tchórzliwość inwestowanego w nią kapitału i gruby smak publiczności, której najniższym upodobaniom polska wytwórczość filmowa stara się schlebiać. Bądźmy jednakże objektywni — i wystrzegając się pesymizmu — wyszukajmy tu wszystkie elementy, zarówno ujemne, jak dodatnie, które stanowią dziś o poziomie naszych poczynań w tej dziedzinie.

A więc czegóż nam brak? Brak przedewszystkiem środków technicznych i finansowych, brak wykształcenia teoretycznego, brak planu i ciągłości pracy, brak ludzi zdolnych i energicznych. Oto ujemna strona zagadnienia.

Stronę dodatnią stanowi rozpęd i ruchliwośc, które przejawiają się w uporczywem dążeniu do przezwyciężenia wszystkich trudności, oraz sprzyjająca konjunktura.

Niewątpliwie, mógłby ktoś stwierdzić, że wszystkie te braki są zbyt namacalne, aby mogły je zrównoważyć pojęcia tak nieuchwytne, jak rozpęd i konjunktura. W istocie jednak rozpęd podtrzymuje i wzmaga wciąż działalność produkcyjną, konjunktura zaś stwarza bardziej sprzyjające warunki, dając nadzieję na zwiekszone zyski, a tem samem na przyszłą rozbudowę początkującego przemysłu.

Zresztą ten rozpęd twórczy nie jest wcale jakiemś pojęciem abstrakcyjnem. Okaże się on znacznie mniej nieuchwytnym, gdy przyjrzymy się historji ostatniego dziesięciolecia filmu polskiego. Ta bujna, uparta siła twórcza przedzierała się tak długo przez bankructwa i niepowodzenia, przez niedołężne kicze i brzydkie afery „rycerzy przemysłu", aż doprowadziła do cyfry 20 filmów realizowanych w sezonie bieżącym W porównaniu z pierwocinami naszej produkcji, kiedy to jedna tylko wytwórnia „Sfinks" pracowała systematycznie, wypuszczając zaledwie 1 obraz w sezonie — jest to postęp olbrzymi. Zwłaszcza ostatnie dwa lata świadczą dobitnie o tym rozpędzie. Zaszły w ciągu nich trzy nader znamienne zjawiska:



Adam Brodzisz *Fot. Leofilm*



Reżyser Józef Lejtes
Fot. Dorys

1) film polski wyruszył na podbój rynków zagranicznych („Huragan", „Mogiła nieznanego żołnierza", „Policmajster Tagiejew" i t. p.);

2) wprowadzono po raz pierwszy na nasz teren fachowców zagranicznych, ucząc się od nich i stwarzając zbawienną w skutkach rywalizację między nimi, a siłami miejscowemi („Huragan");

3) zyskano cały zastęp nowych pracowników krajowych, jako to reżyserów (J. Gardan, M. Waszyński, J. Lejtes, R. Biske, L. Buczkowski, K. Ford, K. Meglicki) i aktorów (Zbyszko Sawan, Marja Bogda, Jaga Boryta, Adam Brodzisz, Harry Cort, Iza Norska, Agnes Kuck, Z. Szymańska i in). Konsekwencją tego była wzmożona ruchliwość kapitału, który teraz dopiero pomyślał na serjo o stałej produkcji. Dziś już prawie wszystkie większe firmy, zajmujące się eksploatacją, zaangażowały się w robotę własnych obrazów. Obok „Sfinksa" pracuje już „Leo-film", „Lux", „Gloria", „Heros", „Zoro-film" i in.

Mówiąc o konjunkturze, trzeba zaznaczyć przedewszystkiem, że najtrwalsze dla niej podłoże stanowi nastrój publiczności polskiej, bardzo życzliwie usposobionej dla produkcji rodzimej. Jest to moment niezwykle ważny; we Francji np. publiczność nie lubi francuskich filmów, co jest zabójcze dla produkcji w jej wczesnem stadjum rozwoju, wymagającem specjalnej sympatji, a nawet niekiedy i pobłażliwości (oczywiście pobłażliwość taka do czasu tylko jest zjawiskiem dodatniem; stosowana zbyt długo, obezwładnia i rozzuchwala niesumiennego producenta).

Konjunkturę widzę w tem, że przemysł amerykański przerzucił się na film dźwiękowy, a w produkcji europejskiej daje się zauważyć znaczny upadek sił i dekadencja. Kinoteatry polskie nie prędko będą mogły wyświetlać en masse filmy dźwiękowe, a zapotrzebowanie na filmy nieme będzie



Nora Ney *Fot. Leofilm*

wciąż wzrastać, wobec wciąż zwiększającej się frekwencji, która dotąd była u nas — w porównaniu z resztą Europy — bardzo słaba. Na 30 — 40-to miljonowe państwo liczba 500 kin jest wprost śmieszna (Francja ma ich 4.000 na 40 milj. mieszkańców, a Stany Zjednoczone 22.000 na 120 milj. mieszkańców) w najbliższych kilku latach z pewnością się podwoi. Mimo tej nikłej ilości kin, filmy polskie (naturalnie dobre filmy) znajdą zawsze ekrany, nawet wypuszczane równocześnie; o ciasnocie, której obawiają się niektórzy, niema mowy.

W tym sezonie ilość wytworzonych filmów krajowych dojdzie do dwudziestu; jest to bardzo dużo (Włochy nie produkują nawet połowy tego). W bieżącym miesiącu ukażą się w Warszawie aż 4 wielkie obrazy. Zajmą one conajmniej 7, t. j. połowę zero-ekranów stolicy. Czy jest w tem coś dziwnego? Jestem pewien, że gdyby były do obsadzenia w tym miesiącu jeszcze 4 filmy polskie, znalazłoby się i dla nich miejsce. Teraz, gdy kwestja podatku została tak pomyślnie uregulowana, więcej się opłaci kinoteatrom grać nawet słaby obraz polski, niż dobry zagraniczny. Jeśli ten stan rzeczy uderzy po kieszeniach reprezentacje wielkich firm amerykańskich, to niech się one martwią; my możemy się tylko cieszyć z tego. Zresztą ani „Paramount", ani „Universal" nie zubożeją napewno z tego powodu. Polska jest dla tych potęg ubocznym, egzotycznym rynkiem. Co więcej, taki widomy dowód rozrostu ekspansji rodzimej twórczości w tej dziedzinie zelektryzowałby opinję publiczną, budząc podziw i dumę narodową, a władze państwowe i instytucje finansowe nabrałyby do filmu większego zaufania.

Im więcej kręci się obrazów, im lepiej są wykonane, im stalsza staje się produkcja, tem większe prawo do poparcia zyskuje sobie ten nasz młody przemysł, który jedyny może ze wszystkich gałęzi przemysłu polskiego, nosi w sobie zadatki tak fantastycznego rozwoju, o jakim nie marzą dziś nawet jego entuzjaści. Ale i bez tych nadziei na przyszłość, pozycja realna tego przemysłu w ramach gospodarki państwowej jest niebylajaka. Nie mogę tu operować cyframi ścisłemi, wystarczy jednak przedstawić rzecz ogólnikowo:

Licząc przeciętnie kapitał inwestowany w każdy z owych 20 filmów w sezonie bieżącym na 125.000 zł., otrzymamy minimalną kwotę 2.500.000 zł. w ciągu jednego roku. (W rzeczywistości cyfra ta jest jeszcze większa). Przeciętny obrót na zeroekranach Warszawy dla filmu polskiego wynosi 150.000 zł., w kinach reszty Polski 350.000 zł., razem 500.00 zł. (kwota ta dochodzi niekiedy do 800.000 zł.). A więc 20 filmów polskich daje obrót 10 milj. zł. Obrót ten rozdzielają między siebie kina, biura eksploatacyjne, producenci i magistraty.

Wpływy z zagranicy są zawsze bardzo problematyczne, mogą jednak dojść do cyfry 5.000 dol. Za dobry, stojący na poziomie wymagań publiczności zachodnio - europejskiej film polski, można osiągnąć niewątpliwie nawet 10.000 dol. (jeśli dopisze sprzedaż na kolonje polskie w Ameryce, co stanowi najważniejszą pozycję). Gdybyśmy tedy przyjęli, że 10 naszych obrazów rocznie przedostaje się za kordon graniczny i osiąga tę przeciętną kwotę 5.000 dol. — mamy znowu pół miljona zł., wniesionych efektywnie przez obcy kapitał do Polski.

Tak więc już w roku bieżącym wartość naszej produkcji dla gospodarstwa krajowego, dojść może do 15 milj. zł. Należy pamiętać, że są to dopiero pierwsze kroki, których rezultat nie stoi w żadnym stosunku do tego, na co nas stać. W ciągu kilku lat cyfra ta może się potroić. Przytem obrót pieniądza na rynku filmowym jest wyjątkowo ożywiony; tu wszystko bije przyśpieszonem tętnem. Koszty filmu winny amortyzować się w ciągu pół roku. Kapitał inwestowany nie leży uwięziony w nieruchomościach, przelewa się z rąk do rąk.



Scena z filmu „Magdalena" reżys. K. Meglickiego

Fot. Dworkowski-film

Iluż ludzi, ileż przedsiębiorstw zagarnia spieniona fala „rzeczywistości filmowej". Reżyserzy, kierownicy produkcji, scenarzyści, architekci, operatorzy filmowi, asystenci, fotografowie, fryzjerzy. (Aktorzy i statyści w samym „Huraganie" mieli około 2.500 dni roboczych; zatrudniono conajmniej 800 ludzi, nie licząc wojska). Warsztaty takie, jak atelier z urzędnikami i robotnikami, laboratorja filmowe, wypożyczalnie mebli i kostjumów. Monterzy, cieśle, szoferzy, stolarze, ślusarze i t. p. Buchalterzy, urzędnicy eksploatacyjni, kierownicy reklamy, biura ogłoszeń. A jakże różnorodny materjał: taśma filmowa i przybory fotograficzne, drzewo, dykta, farby, szkło, płótno, prąd elektryczny. Trudno wprost wyliczyć tę różnorodną mnogość zawodów i ludzi, którzy żyją z filmu, lub korzystają zeń przygodnie.

Przeciętny, produkowany w Polsce film nie powinien kosztować więcej jak 150.000 zł. Cyfra ta, jeśli doliczy się koszty późniejsze i procenty, płacone od kapitału, zanim wyciągnie się go zpowrotem z eksploatacji, dojść może łatwo do 200.000 zł. Wpływy zaś nie przenoszą zazwyczaj w kraju 250.000 zł. i to w wypadku, gdy wytwórnia jest równocześnie biurem eksploatacyjnem, oszczędzając 25%, płaconych takim biurom zazwyczaj przez kapitał prywatny.

Jak widzimy, pojemność rynku polskiego i rentowność jego jest bardzo mała i tu leży główna przyczyna słabości konkurencyjnej filmu naszego zagranicą. Nie stać nas na inwestycje, na precyzyjną robotę, na stały prąd w atelier, na najnowsze urządzenia i udogodnienia techniczne. Filmy nasze są ubogie, wystawa zawsze niemal połowiczna, śmiesznie oszczędna. Zdarzało się nieraz, że z braku środków, nie ukończono zdjęć według scenarjusza, montując film z niepełnego materjału.

I z tym stanem rzeczy należy się liczyć, póki wpływy przeciętne z rynku wewnętrznego nie wzrosną, bo na zagranicę, jak zaznaczyłem, nie zawsze liczyć można. Dlatego też produkcja jest u nas tak najeżona trudnościami i zarówno kapitalista, jak reżyser, muszą być żonglerami nielada, żeby te wszystkie rafy i przepaście ominąć. Robota obrazu nie może trwać dłużej (wraz z montażem) niż 3 miesiące, najwięcej bowiem kosztuje w filmie czas. Jakże trudno uzgodnić tutaj wymagania artystyczne z rachunkiem kupieckim, jak trudno dać wyraz idei scenarzysty i marzeniom twórczego reżysera; jak często rezygnować trzeba z najpiękniejszych planów i pomysłów...



Zaf — Lux przy pracy. Zdjęcie „prywatne" zrobione podczas kręcenia obrazu morskiego „Pod banderą miłości" reżys. M. Waszyńskiego

Fot. Lux

Rola scenarzysty w takim układzie rzeczy staje się szczególnie ważna. Musi on znać dobrze warunki produkcji oraz indywidualność danego reżysera i aktorów, i mieć wyczucie praktyczne, co można, a czego nie można, przy pewnej określonej ilości kapitału, wykonać.

Tak wygląda zbliska, na tle rzeczowej analizy nasz świat filmowy. Na zewnątrz mieni się on tęczowemi kolorami, przyciąga, jak magnes i ludzi fantastycznemi obrazami — wewnątrz jednak podlega on szorstkiemu mechanizmowi żelaznych prawideł. Życie tamuje na każdym kroku jego rozpęd i entuzjazm. Polska rzeczywistość filmowa daleka jest od swego ideału.

Pozostaje mi tedy jeszcze na tle dotychczasowych wywodów — ułożyć listę piekących potrzeb polskiej twórczości kinematograficznej i obmyśleć prymitywne przynajmniej środki zaradcze na jej niedole i braki. Uczynię to — oczywiście nie narzucając nikomu swego punktu widzenia — w następnym artykule, który będzie zarazem ostatnim z tej serji.

EMIL SCHÜRER

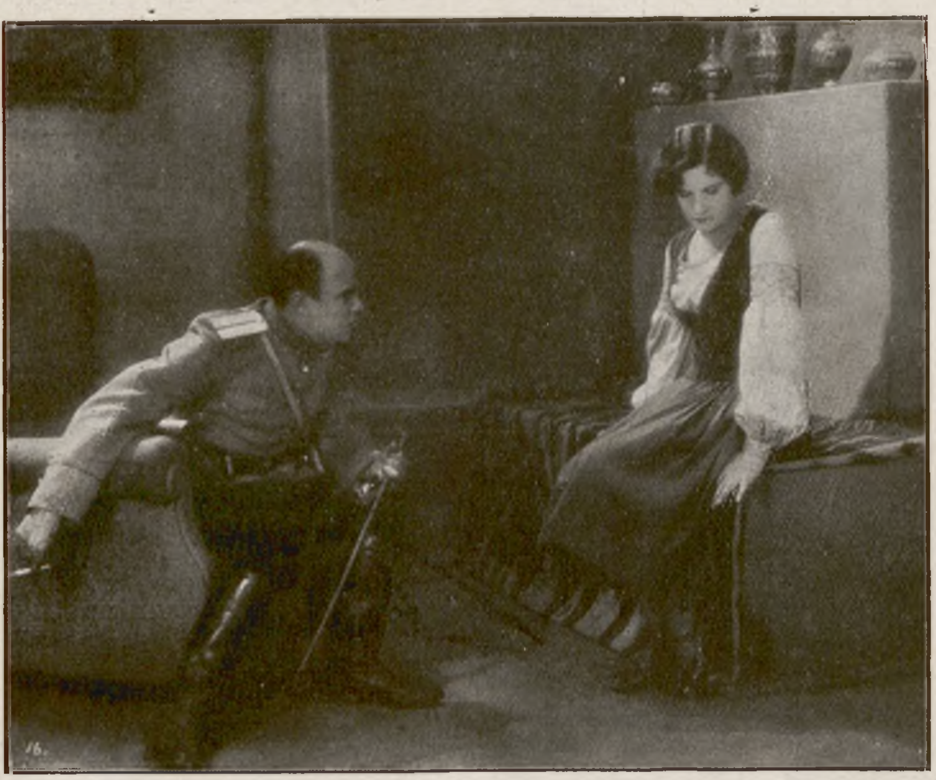
FILM, DŹWIĘK — A SŁOWO

(DOKOŃCZENIE)

Z każdym technicznym wynalazkiem łączą się jednak nieprzewidziane możliwości. Wszystkie kontrargumenty zwolenników filmu bezgłośnego nie spenetrują do szczętu tej cudownej reszty, która, pewna siebie, kryje się w imponującym fakcie filmu dźwiękowego i mówionego. Bo jeśli wprawdzie artykułowane i refleksyjne słowo okazuje się zasadniczem przeciwieństwem filmu, to możliwość kompozytorskiej współpracy w filmie dźwiękowym pomnożyć może w trójnasób niezwykłość naszych wzruszeń, doznawanych w kinie. Muzyczne podłoże stałoby się częścią składową dramatu, integralną częścią kollektywnego dzieła. Byłoby to wyzwoleniem filmu od dotychczasowej przypadkowości muzycznego akompanjamentu, łączyłoby w efektownej zgodzie dwa pokrewne sobie lotne żywioły: grę światłocieni i tonów, splątanych ze sobą i spojonych na mocy nowych praw instrumentalnych, które... należałoby dopiero wynaleźć. Artystyczny udział strony dźwiękowej w każdym filmie będzie musiał zarobić na uczciwą rownorzędność z walorami wizualnemi i chyba po tej drodze pójść powinno pogłębienie artystycznych zadań filmu. Symbioza cieni i tonów, a może wkrótce i barw, — dziś przeczuwana zaledwo tonalna fotochromia filmu przyszłości, — może nas już jutro postawić wobec zagadnień tak ciekawych, że nie sposób teoretycznie je uprzedzać.

Na razie idą eksperymenty z filmem dźwiękowym po najłatwiejszej linji dźwiękowego naturalizmu. Chce się uchwycić świat dźwięków na taśmie w jego prostej pierwotnej donośności, w jego całej skrzeczliwej kakofonji. Ryk lwa, syreny fabrycznej lub armatni huk może nam któregoś wieczoru rozerwać uszy w swojej pełnej bezpretensjonalnej okropności. Że możnaby jednak naturalne odgłosy sztucznie stopniować, tłumić i harmonizować, że z hali fabrycznej, puszczy lub miasta możnaby wydobyć stylizowaną eufonję współczesności, ze świadomym artyzmem kontrapunktowaną, i że takie właśnie wirtuozostwo w instrumentowaniu polifonji otoczenia musi się stać ambicją filmu dźwiękowego — z tego sobie na razie niebardzo zdawają sprawę. Twórcy będą wpierw musieli ochłonąć i oswoić się z nowemi komplikacjami, z wzajemną zależnością przy pracy reżysera i kompozytora; będą musieli długo dobierać się, zanim po wielu owocnych porażkach zdołają dać nam w skoordynowanym wysiłku znakomite dzieło.

Wysokie wartości muzyczne rozstrzygną też o tem, że każdy dobry film dźwiękowy będzie miał dłuższy i godny żywot. Dla kompozytorów filmowych, podobnie, jak dla reżyserów przed 20-tu laty, otworzy się w każdym razie

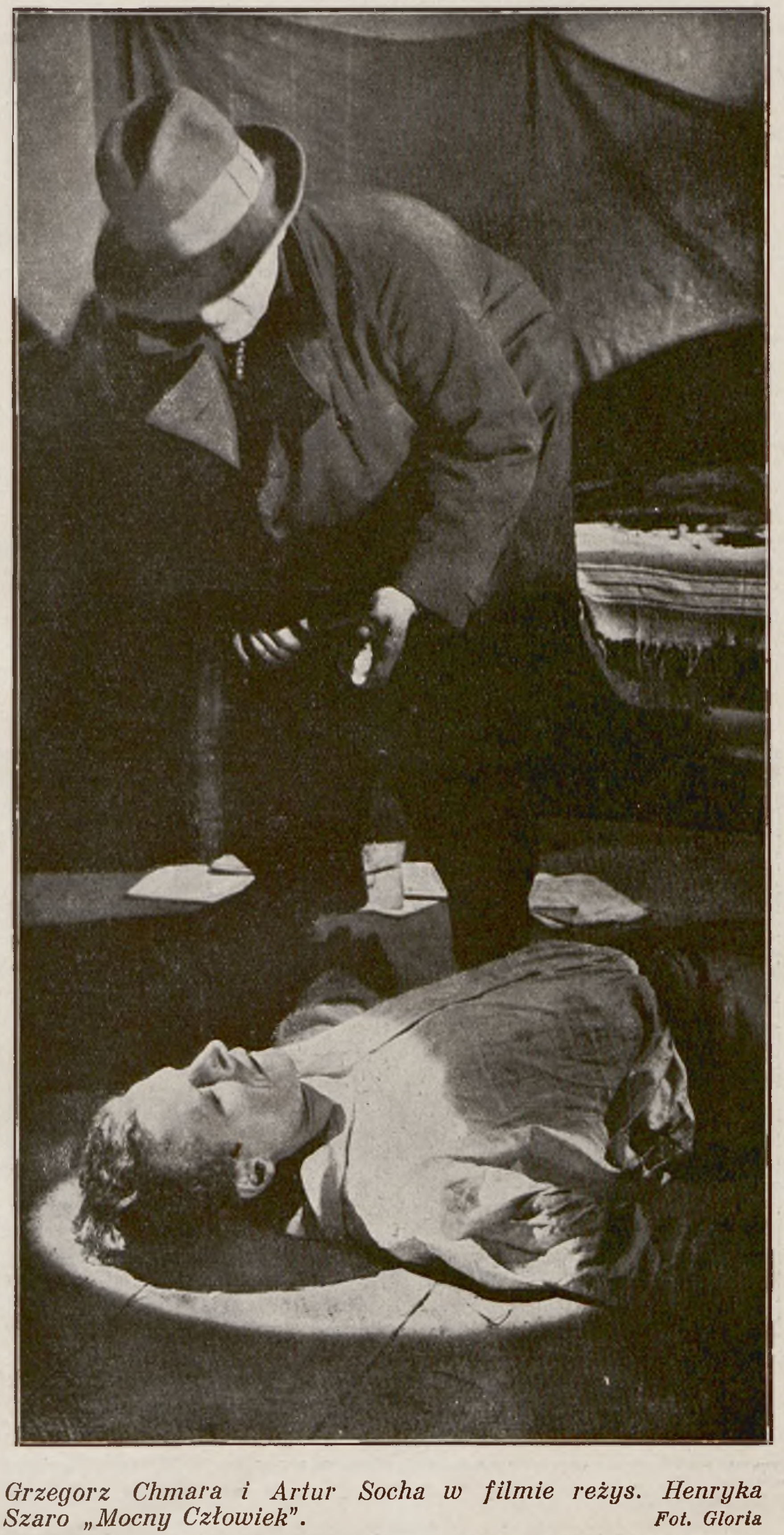


Irena Gawęcka i Lucjan Żurowski w filmie „Z dnia na dzień" reżys. J. Lejtesa *Fot. Enhafilm*

W początkach listopada zostanie otwarte w Częstochowie nowe Kino „Casino". Współwłaścicielem jego jest znany fachowiec filmowy, p. M. Częstochowski. Wspaniały budynek, obliczony na 1200 miejsc, projektowali znani architekci: inż. J. Gelbard i b-cia Sigalin.

niebywała dziedzina oryginalnej twórczości na zupełnie innych niż dotąd podstawach. Przybędzie im do opanowania kosmiczny instrument w tysiącznych sytuacjach i burzach losów ludzkich. Wydobyć z tego życia i artystycznie przekształcić wszystkie akustyczne motywy, powiększać je, stopniować, rozpętać i sprząc, zawsze w związku z wizualną stroną filmu,— to zadanie powinnoby skusić niejednego kompozytora. Ale i dla scenarzysty wynikną stąd nowe trudności. Bo jeśli doniedawna wymagano od niego, aby scenarjusz dostarczał jaknajwięcej fotogenicznych motywów, to teraz będzie musiał łączyć akcję z możliwościami zdobycia dźwiękowego żywiołu. I póki w produkcji filmów dźwiękowych nie zapanuje podobnie pojęty nie imitacyjny, lecz **twórczy** punkt widzenia, póty nie zdoła się film wydobyć z powijaków dźwiękowego naturalizmu.

Jednakże wszystkie perspektywy twórczości **ściśle** filmowej, spojonej z muzyczną fakturą, nie przesądzają wcale losów filmu mówionego. Może uda się wkrótce skonstruować ekran trójwymiarowy, któryby optycznie uzupełniał nam wrażenie plastyczności słowa. W „filmach" mówionych, wyświetlanych na przestrzennych ekranach, ożyją wszystkie uroki djalogowego dramatu w połączeniu z techniczną fantasmagorją kina. Filmowi djalogowemu tylko życzyć należy, aby rozwinął się najdoskonalej, aby swą mową jaknajskrajniej upodobnił się do teatru scenicznego, aby wreszcie kino jawnie stało się tem, czem i bez mowy było dotychczas: Kinem teatralnem. Film bezgłośny lub dźwiękowy, biało-czarny lub wielobarwny, pójdzie swoją właściwą drogą nowych oryginalnych zdobyczy, zaś film mówiony da nam nareszcie prawdziwy teatr ludowy: tani, dostępny dla tysięcy, możliwy do wielokrotnego powtarzania o każdej porze i gdziekolwiek. Byt wielu scen zostanie wtedy dopiero naprawdę podcięty, gdy każdy kraj będzie we własnym języku transponował na ekran mówione teatralne sztuki. Ale odwieczny żywy teatr nigdy nie upadnie zupełnie, tak jak nigdy czarować nie przestanie niepowtarzalny urok żywego aktora.



Grzegorz Chmara i Artur Socha w filmie reżys. Henryka Szaro „Mocny Człowiek". **Fot. Gloria**

J. HORA

NAPISY FILMOWE

Film, ruchomy obraz nie jest dotychczas sztuką samodzielną. Posługuje się wtrąconemi napisami, które powstają w dysharmonji do ekspresji czysto wrokowej, malarskiej. Drugiem szczudłem jest akompanjament muzyczny, nieodzowny towarzysz filmu.

Nas tu będzie interesować tylko zagadnienie pierwsze; co za zadanie spełniają napisy? Uzupełniają i tłumaczą widzowi szereg obrazów, przewijających się przed jego oczyma. Wyrażają to, czego niemy ekran oddać nie potrafi — dźwięk żywego słowa, rozmowy osób. Zaznaczam, że napisy są tylko środkiem pomocniczym, głównym czynnikiem kina jest wizja wzrokowa. Tego faktu niedocenia się nietylko u nas, ale nawet zagranicą. Zdarzają się filmy, będące jedynie ilustracją swoich napisów, coś w rodzaju książki z obrazkami. Ich scenarjusz jest oparty na poczytnej powieści, lecz pochodzenie literackie źle odbija się na ich wyglądzie, cierpią na ogólną anemję.

Napisy są wprawdzie tylko cementem, nie materjałem budowlanym, niech jednak spojenie zgnije, a cały gmach runie w gruzy. Nieodpowiednie użycie tego łącznika może spowodować fiasko całego filmu, zresztą udatnego. Pojęli to Amerykanie; u nich „tittles" piszą specjaliści. Pierwszy, lepszy przykład zbrzegu. Człowiek o wyostrzonym „nerwie filmowym" siedzi w kinie i czyta kilometrowy tekst następującej treści: „Podczas tej przecudnej nocy wiosennej, serce jej dręczone okrutną boleścią nie zaznało spokoju. Wyszła. W cieniu drzew czyhała rozpacz; w błękitnej toni wód ujrzała swoje odbicie. Strach ogromny ją opanował, wstrzymała się przed strasznem przedsięwzięciem". Potem mały, słabo wykonany obrazek, ilustrujący to wszystko. Widz odczuwa istotnie okrutną wściekłość na ten widok, budzi się w nim straszna chęć utopienia reżysera wraz z scenarzystą w jeziorze atramentowem. Ci twórcy nie pojęli istoty kina, wprost z biurka, z głową napełnioną literackimi szablonami udali się w służbę X muzy. Tymczasem ekran rządzi się własnemi prawami, już dawno rozstał się z literaturą i teatrem, stworzył swoistą ekspresję i styl.



Carl Laemmle i E. Maria Remarque autor słynnej na świat cały powieści „Na zachodzie nic nowego". Powieść ta będzie sfilmowana przez Universal P. C. Fot. Universal P. C.

Drugim błędem, aż nazbyt często popełnianym jest przedługi djalog, forma zupełnie niekinowa. Bohaterzy prowadzą między sobą rozlewne rozmowy, a my jesteśmy zmuszeni je odczytywać nie z ich mimiki, ale z prozaicznych napisów. Zasadą artystyczną każdego filmu powinno być: „Wszystko dla oka i przez obraz", napisem zaś posługiwać się tylko w razie konieczności, dla wzmocnienia efektu dramatycznego.

Widzieliśmy filmy nadzwyczaj ubogie w napisy: „Wschód słońca", „Niepotrzebny człowiek" a były to arcydzieła. Należy jednak przyznać, iż jestto forma trudna, jakby sonet kinowy. Zamało jeszcze Murnau'ów i Janningsów, by się stała powszechną. Wszelka przesada i w tym wypadku okazuje się szkodliwą. Wymagania stawiane scenarzyście i reżyserowi podnoszą się ogromnie, wzrasta koszt produkcji, cierpi na tem tempo akcji. Zastąpienie jednego napisu wymaga całego szeregu obrazów, naruszających jednolitość linji dramatycznej. Pozatem filmy prawie pozbawione napisów są dla mało inteligentnej publiczności niezrozumiałe i należy je uważać za eksperyment na polu kinematografji, który nie zdobył sobie jeszcze prawa obywatelstwa. (W Niemczech z produkcji tego rodzaju słynie Karol Mayer).

Z powyższego wydaje się jasnem, że przy obecnym stanie techniki filmowej bez pomocy napisów obejść się nie możemy, — zawsze jednak uważając je za zło konieczne. Zachodzi więc potrzeba ustanowienia pewnych norm i wytycznych, musimy stworzyć teorję.

Podzielmy napisy na trzy grupy: objaśniające, zastępcze i efektowne. Postaram się na przykładach zilustrować znaczenie tego podzia-

łu. Wszelkie objaśnienia dotyczące osób i otoczenia oraz zmian scenerji jak np.: „Karolek kochał wolność nadewszystko, dlatego ukończywszy wcześnie swoją edukację ruszył w świat" albo „Schronisko tatrzańskie słynęło wśród turystów" zaliczymy do kategorji pierwszej. Użycie tych napisów jest wskazane tylko na początku akcji, w ekspozycji, potem cała fabuła musi się wyrażać zapomocą obrazów zrozumiałych.

Drugi rodzaj, jak sama nazwa wskazuje zastępuje nam akcję, jest jej surogatem. Jego zastosowania wymaga tempo filmu i jedność akcji. Jakże nudnem byłoby przedstawienie zapomocą szeregu obrazów treści następującego zdania: „Bob, niegdyś miljoner i bywalec, pod wpływem alkoholu spadł tak nisko, że stał się zwykłym rzezimieszkiem". Zaliczymy tu również określenia czasu jak: „Minęły 3 lata".

Z OSTATNIEJ CHWILI.

Redakcja „Kinoteatru" zaangażowała z dniem 1 października b. r., na administratora pisma p. Józefa Rostańskiego, długoletniego administratora Kina dla Wszystkich.

Największe uzasadnienie posiada użycie napisów efektownych. Służą do spotęgowania wrażenia dramatycznego danej sceny. Od ich należytego doboru zależy wielokroć powodzenie całego filmu. Zwłaszcza w komedjach, często dopiero dowcip słowny wstrząsa widzem i pobudza go do śmiechu. W pewnych chwilach czujemy w kinie instynktownie, co artysta powinien powiedzieć. Od subtelności i poczucia językowego autora scenarjusza zależy, czy widz znajdzie właściwe słowo na właściwem miejscu.

Styl napisów winien być prosty i naturalny, czysto realistyczny.

Na zakończenie wspomnę jeszcze o innych środkach, któremi starano się zastąpić napis. Najprostszy z nich — to recytacja. Podczas wyświetlania filmu recytator wygłasza wszystkie objaśnienia akcji. Ostatecznie, nie biorąc w rachubę warunków akustycznych, możnaby w ten sposób zastąpić napisy 1 i 2 kategorji. Dla należytego wyrażania djalogów pomiędzy różnemi osobami, głos jednego recytatora nie wystarcza. Musiałaby to pozatem być pierwszorzędna siła, gdyż uchwycenie odpowiedniego momentu zachowania jednoczesności głosu i obrazu nie jest zadaniem łatwem. Film mówiony rozwiązuje to zagadnienie na drodze czysto technicznej. Jest ostatnim krzykiem mody w Ameryce, wkrótce zawita i do nas.

Dźwięk lub napis zawsze będą odczuwane jako ciała obce w organiźmie kina. X Muza, najmłodsza z cór Apollina jest malarką. Z paletą objeżdża świat i kradnie mu blaski i światła, by w nie ustroić swoje obrazy. Niwy słoneczne, upstrzone kwieciem, oczy kochanków miłością błyszczące, zbyteczne wam objaśnienia. Jesteście cząstką natury, pięknem, które odnajduje drogę do naszej duszy bez obcych przewodników.



Mary Pickford w filmie „Moja najdroższa"
Fot. Estefilm.

JÓZEF SZPECHT

O FILMIE ABSTRAKCYJNYM

Nierealne ujmowanie zjawisk, rzeczy i stosunku do nich aktora, oddawna było w kinematografji praktykowane. Jednym z najczęstszych przejawów tego „przekręcania" rzeczywistości, jest trick — efekt czysto techniczny. Trick otwiera kinu niezmierzone horyzonty. Stanowczy jednak i słuszny znajduje sprzeciw ze strony tak wybitnych teoretyków kina, jak Lange, czy Bloem.

W książce „Seele des Lichtspiels. Ein Bekenntniss zum Film", dr. Bloem przemawia za ograniczeniem tricku. „Nieomylną oznaką tego, co przestaje być sztuką, są nieograniczone możliwości. Sztuka kończy się tam, gdzie mechanizm zaczyna współtworzyć. Człowiek filmu należy do ziemi, nie może tedy w kolizji stawać z prawami natury". Dziedziną tricku może więc być — w świetle poglądów dr. Bloema — tylko komedja, jako „zabawa w niemożliwości". I tak zabawia Buster Keaton, czy Harold Lloyd (biorąc tylko pod uwagę ich „sportowo-techniczne" wyczyny), znakomitemi kawałami trickowemi. Nawet fantastyka np. snu służy tu za pretekst do kawałów, bez wszelkich aspiracyj psychologicznych.



Irena Gawęcka i Adam Brodzisz w filmie „Z dnia na dzień" reżys. J. Lejtesa *Fot. Enhafilm.*

Inne zupełnie oblicze posiadają efekty filmu abstrakcyjnego, który zdradza pokrewieństwo z trickiem, — dość zresztą nikłe, — nierealnem ujmowaniem objektu i zjawiska.

Nie będę się tu kusił o definicję filmu abstrakcyjnego. Wchłania on w siebie tyle różnorodnych efektów, taką mnogość skojarzeń formalnych i... tyle wzbudza zastrzeżeń, odmawiających mu zgoła racji bytu z punktu widzenia to pożytku, to celowości emocjonalnej, że w miejsce określenia, słuszniej uznać film abstrakcyjny za... gatunek X muzy i to gatunek ciągle eksperymentujący.

Znane jest określenie filmu abstrakcyjnego, jako muzyki kształtów i plam. Określenie to o tyle jest słuszne, że w filmie abstrakcyjnym konkretne kształty rzeczy zmieniają się i rozpływają w futurystyczną ornamentykę, w chaos kształtów i plam, dzięki niezwykłej płynności linij i ruchliwości przemian światłocieniowych. Powyższa tedy definicja ujmuje obraz abstrakcyjny z punktu widzenia wyłącznie malarskiego. Jest to stanowisko słuszne, ale niezupełne; przemilcza bowiem ciekawą stronę filmu abstrakcyjnego, — rzekłbym — psychologiczną.

Jean Epstein pierwszy podał myśl o fotografji świata, nie takim, jakim jest, ale takim, jakim ktoś go widzi. Jest to widzenie rzeczywistości w szczególnej sy-

tuacji (w biegu, locie, zgóry...) lub w specjalnej dyspozycji fizjologicznej, np. w oszołomieniu (wspaniała scena w „Żebraku - poecie": Villon-Barrymore rozbity, prawie nieprzytomny, dostrzega, jakby przez zwolna rzednąca mgłę, twarz księżniczki — Marceliny Day). Otóż film abstrakcyjny realizuje w dużej mierze dążność twórców w kierunku subjektywizacji doznań aktora.

Dla oparcia powyższych wywodów na podstawie istotnych prób, zatrzymam się tutaj na obrazie „Linder w zamku duchów", reżyserji Abel'a Gance'a. Sensacją tego filmu są zmory, które pojawiają się Linderowi w zaczarowanym zamku. Jedne z nich, to zwykłe, dobre, ale tylko kawały (służący, któremu odpada głowa; szuflada z wężami)... Ciekawsze są ściany i kolumny, które zamierzają dzielnym atakiem zgnieść śmiałka. W najwyższą jednak dziedzinę niesamowitości wprowadzają sceny, w których Lindera atakują potwory, wychodzące z obić ściennych, wielokształtne, a jednocześnie bezkształtne. Jak widzimy, powinowactwo tu bliskie z filmem abstrakcyjnym, jako muzyką kształtu, orgją konturów. Ale najbardziej interesują efekty, wydobyte z realizacji subjektywnych przeżyć Lindera. Np. Linder huśta się, zawieszony na świeczniku. Cała sala kołysze się w oczach Lindera i... naszych. Albo: Linder dostrzega siebie i pokój potrójnie: trzy prostopadłościany nawzajem się przenikające. Typowy przykład traktowania rzeczy — (podkreślmy to, z racji psychologicznej) — jako kształtu, w zupełnem oderwaniu od własności fizycznych przedmiotu. „Potrójność" bowiem widzenia zaprzecza prawu nieprzenikliwości materji.

Elementem (choć rzadkim dotychczas) filmu abstrakcyjnego, są nietylko przedmioty, jako źródło kombinacyj płaszczyzn, linij i plam, ale i ludzie, względnie członki organizmu ludzkiego.

Stwarza się wtedy symfonję, wygraną na instrumentach głów, oczu, kończyn... (Fotosy „Symfonii wielkiego miasta", początek „Wschodu słońca"; w tymże filmie charleston w polu).

Oddzielnego potraktowania wymaga najczęściej dotychczas ujmowany abstrakcyjnie objekt: pociąg. Na „eksploatację" pociągu wpłynęły teoretyczne koncepcje Léger'a. Niesamowite zgoła figury geometryczne, układ linij najbardziej fantastyczny, utwory płaszczyznowe, to rozpryśnięte, to scalone, lub płynne... Całe to bogactwo efektów, którego wizję optyczną słowo ująć nie potrafi, potraktował Léger, jako jedną z kopalni motywów kinowych. „A la Léger" ujęty pociąg, znaczy więc: ruch maszyny, obfitujący w elipsy, koła, zygzaki, śmiałe linje i figury bez geomerycznych określeń.

Tak zanalizował i zanotował poraz pierwszy na taśmie, bieg pociągu, Abel Gance, w „Kole udręki". Wspomnieć też należy o polskiej próbie: „Buncie krwi i żelaza", realizacji Trystana. Na najwyższym jednak poziomie stanął Walter Ruttman w „Symfonji wielkiego miasta". Zespolił on à la Léger, uchwycone tworzywo geometryczne obracających się kół z analogiczną metodą w stosunku do krajobrazu: drzewa, pola, góry — z okien pociągu zanotowane jako zbiór zygzaków, kres i plam.

Taka równoczesna analiza biegu pociągu i krajobrazu, odsłania nowe możliwości: wydobycie synchronistycznego współdźwięku aktora w ruchu z lokalnem środowiskiem.

W niniejszym szkicu pominięto celowo obraz rysunkowy, który zostanie omówiony w oddzielnym artykule.



Anny Ondra w filmie „Szantaż" *Fot. Peteffilm*

TEATR

„PROCES MARY DUGAN".

Rozprawa sądowa w 3 aktach Bayarda Veillera. Przekład Emila Chaberskiego. Reżyserja Janusza Warneckiego.

„KONIEC PANI CHEYNEY".

Komedja w 3 aktach Fryderyka Lonsdale'a.
Przekład Niny Novilli.
Reżyserja Karola Borowskiego.

Teatr w ciągu ostatnch lat dwudziestu przeżywał swój piękny okres burzliwej młodości — okres eksperymentów. Potem, w wieku męskim, nawracał, dzielnie pchnięty przez Crommelynków i J. Romainów, ku nawskroś uwspółcześnionej sztuce moljerowskiej i ku odmłodzonemu Szekspirowi. Ponieważ zaś wszystko się szybko dziś starzeje, więc zestarzał się i teatr. I jak podstarzały lowelas goni za lekką przygodą, za dziewczynką lekkich obyczajów, — tak teatr zaczął się durzyć w lekkich, sensacyjnych sztuczkach, o kryminalistycznym posmaku.

I doprawdy, czy wszystkie te sztuki, takie, jak „Proces Mary Dugan", lub „Koniec pani Cheyney", któremi dziś raczą nas teatry stołeczne, nie dają widowni maximum przyjemności emocjonalnej przy minimum ideowego i etycznego zaangażowania się? I czy tajemnicą ich powodzenia nie jest czasem łatwa rezygnacja z naszych górnych ambicyj z przed kilku jeszcze laty?

— — — — — — — — —

Po tej krótkiej refleksji, omówimy pokrótce obie wyżej wymienione sztuki. Mimo pozornych poważnych różnic... są one bliźniaczo podobne do siebie, jak twarze dwojga bliźniąt, z których jedna jest tragiczna, a druga uśmiechnięta.

Ich wspólną cechą jest właśnie owa kokieterja do wydziedziczonych, do „kawalerów księżyca" i do kapłanek lekkiej miłości, kokieterja, którą uprawia ostatnio z zapałem zarówno teatr, jak kino. Jest w tem wiele różnych spraw: posmak rewolucjonizowania pojęć (mający swych ojców w Schillerze (nawet!), Dumasie - synie, Wildzie i tylu innych); szacunek dla paradoksu i żądza melodramatu. Przedewszystkiem triumfuje jednak melodramatyczna łezka. „Dama kameljowa" roztacza swój pseudo - romantyczny płaszcz zarówno nad biedną Mary Dugan, jak nad sprytną i miłą panią Cheyney. I Mary Dugan, biedne dziewczątko, które, aby utrzymać brata, pozwala się utrzymywać kolejno czterem bogatym dżentelmenom, i pani Cheyney, złodziejka, w której miłość i uczciwość zwyciężają wszystko inne, — są jej duchowemi krewniaczkami.

Bowiem zarówno p. Bayard Veiller, autor „Procesu", jak i p. F.



Władysław Grabowski w roli lorda Artura Dillinga. „Koniec pani Cheyney" Teatr Mały. Fot. St. Brzozowski

Lonsdale, autor „Końca pani Cheyney", jednakowemi drogami starają się trafić do serca publiczności. Z jednego źródła płynie ich lekka pogarda dla uświęconych tradycją form społecznych, i dla wszystkiego, co to społeczeństwo darzy szacunkiem i oburzenie z powodu hypokryzji mieszczaństwa... Wszystko to zaś jest uwieńczone dość bezkrytyczną apoteozą świętej naiwności, bezpośredniości i żywiołowości świata cyganów, prostytutek i złodziei, beatyfikowaniem ich przy pomocy wszystkich akcesoryj melodramatycznego teatru. Jedna tylko jest między temi dwiema sztukami różnica. „Proces" napisany został przez człowieka teatru, obdarzonego wspaniałem poczuciem sceny i konfliktu dramatycznego. „Koniec pani Cheyney" zaś jest dziełem niezawsze dość zręcznego kawalarza.

A wykonanie?

Na czoło zespołu „Procesu" wysuwa się niewątpliwie wykonawczyni roli tytułowej, p. Jadwiga Smosarska i Janusz Warnecki, który równocześnie bardzo sprawnie tę sztukę wyreżyserował. P. Smosarska dała kreację wyjątkowo głęboką, pełną tragicznego wyrazu. Jej obrona Mary Dugan przemówiła do nas niemniej, niż obrona Warneckiego. Może należałoby sobie życzyć tylko, aby bardziej wyraźnie podkreśliła prymitywizm psychiczny bohaterki procesu, szczególniej wówczas, gdy ta broni „świętości" wolnego związku, jako nieoficjalnego małżeństwa.

Pełni umiaru artystycznego byli pozatem p. Broniszówna i Lenczewski, hypokrytyczni kochankowie. Dobry epizod komiczny dała p. Chaveau. Artystki kabaretowe natomiast szarżowały i to mocno; jedna tylko p. Różańska potrafiła utrzymać swój temperament w cuglach artystycznego taktu.

„Koniec pani Cheyney" był ujęty przez wykonawców fałszywie. A przecież tylko świadomie przeprowadzony w tonie parodji, szarży, groteski, mógłby trafić widzowi do przekonania. Ale zarówno bardzo subtelna p. Romanówna, jak i p. Grabowski, „robili" najpoważniej w świecie wilde'owski „Wachlarz lady Windermere". Był to błąd perspektywiczny, który się fatalnie odbił na komedji Lonsdale'a. Gdyby p. Grabowski puścił wodze swego uroczego szaleństwa, jak zwykł to czynić, gdyby pp. Słubicka i Munclingerowa były mniej uroczyste, a p. Macherska mniej „rozkoszna", gdyby... — kto wie wówczas, czybyśmy nie potrafili zapomnieć o owych nonsensach logiki scenicznej, które się skupiły na odcinku czterech aktów tej sztuki.

Niestety, w sztuce tej królował... zły ton. Zły ton komedjowy, zły ton interpretacji... I to rozłożyło tę słabą komedję, która mogłaby niewątpliwie, przy innem ujęciu, być doskonałą parodją i groteską.

Anatol Stern.

RECENZJE FILMOWE

„Miłość Kozaka". Kinowa przeróbka powieści Tołstoja w szczegółach z życia obyczajowego kozaków, wypadła b. udatnie, wprost imponująco. Amerykański tupet reżyserski, potrafi swym rozmachem i szerokością skali, ożywić momenty czysto narracyjne powieści, jak obrazki sielskie, uroczystości kozackie i inne epizody, charakteryzujące tylko zwyczaje kozackie. Znać w tej reżyserji doskonałe operowanie zespołowemi scenami, jak np. pochody wracających z pola walki kozaków, scena pisania listu do sułtana, które to epizody, oprócz dobrze wyczutej dynamiki masy, odznaczają się wybitnie malarskiem ujęciem kompozycyjnem, Akcja filmu, z powodu dość częstego przeplatania jej momentami czysto zwyczajowemi, traciła na swej ciągłości i jednolitości. Pozatem sama treść miłości kozaczej, polegała na tem, że, jak on chciał, to ona nie chciała, i naodwrót, gdy ona chciała, to on udawał, że nie chce, słowem, ciągłe przekomarzania, na tle których światopogląd moralny kozaczyzny narysował się dobitnie.

Dużo owej nieokiełznanej swobody i nieskrępowanej niczem wolności kozaczej, wniósł w swą rolę John Gilbert, który przy sposobności zachwycał widzów wspaniale rozhukaną jazdą na koniu. Renée Andorée o twarzy kałmyckiej, doskonale nadawała się na



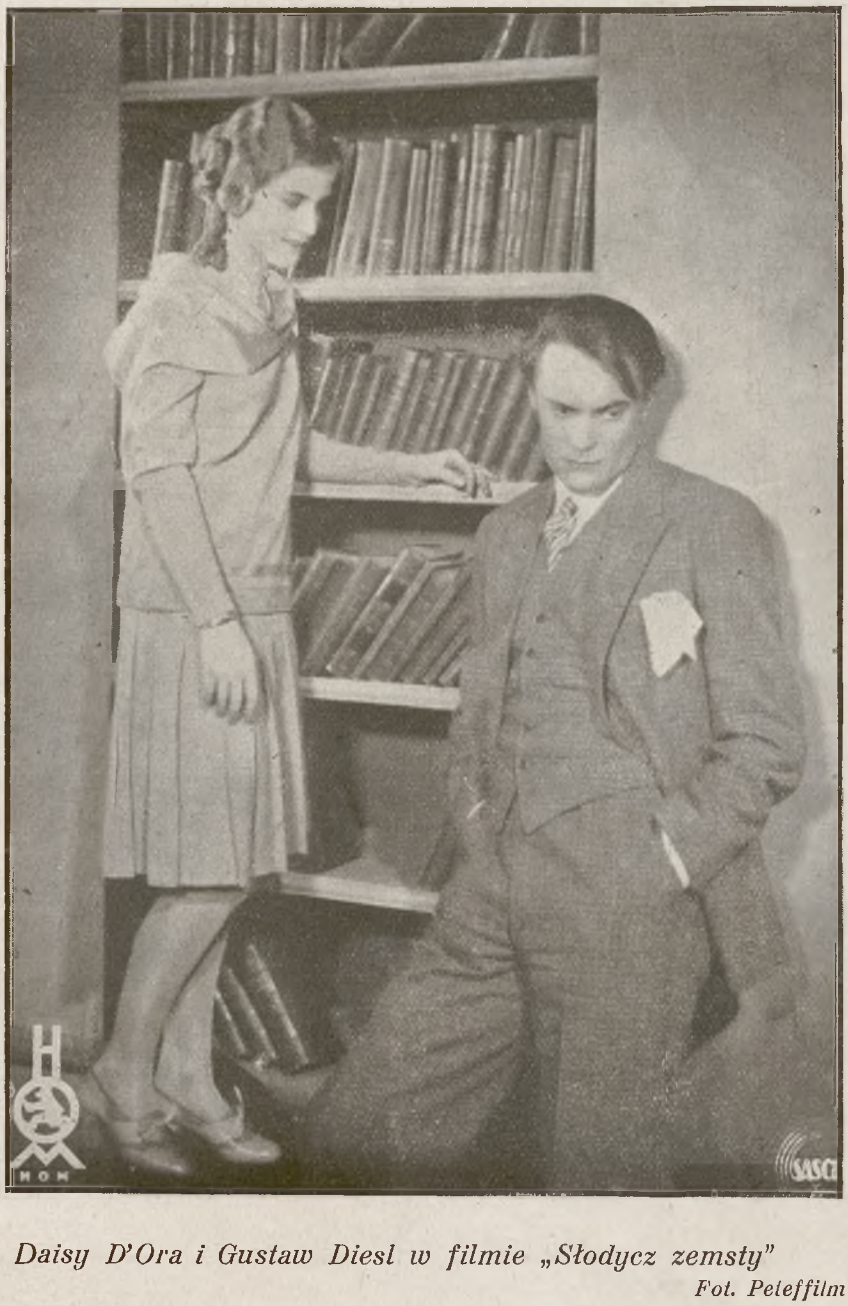
Jaga Boryta i Zbyszko Sawan w filmie morskim M. Waszyńskiego „Pod banderą miłości". *Fot. Lux*

rolę kozackiej chłopki. Zagrała swą rolę, jak zawsze, szczerze i swobodnie. Ernest Torrence, w roli wodza kozackiego, był za mało groźny, i nie mocny w wyrazie, naogół jednak poprawny.

(Kino „Casino" i „Apollo" wł. biura Julfilm).

„Więzień z wyspy Ś-tej Heleny" (Ostatnia miłość Napoleona). Jeśli pierwszy film Abla Gance'a o Napoleonie, dał nam historyczny przebieg tego rodzącego się tyrana Europy, i ukazał go nam na tle wojen, na czele swych armij, to drugi film, reżyserji Lupu Picka, przedstawia nam Napoleona zdegenerowanego, odartego z majestatu, na tle domowych i czysto osobistych kłopotów i smutków: słowem, w tym filmie poznajemy Napoleona, jako człowieka zatroskanego, chorowitego. Jest on tylko orłem, któremu wydarto skrzydła, i który rwie się jeszcze do lotu, lecz poczucie bezsilności obezwładnia go. Scenarjusz, skomponowany podług pamiętników Napoleona, odznacza się pewną monotonnością życia codziennego, które ożywia się dzięki bezwzględnej walce, jaką prowadzi gubernator wyspy z przekornym „cesarzem". Pozatem mamy subtelnie wplecioną w tę monotonję bytowania, już ostatnią miłość „cesarza", do żony Bertranda — przyjaciela, który z miłości do Napoleona, aprobował milcząco ów stosunek. By móc odtworzyć ową wewnętrzną rozterkę i upadek tytana Europy, trzeba było wielkiego tragika, jakim właśnie jest Werner Kraus, który, pomimo, że kreował Napoleona w „szlafroku i pantoflach", ani na moment nie wypadł z roli, akcentował dobitnie patos owego tragizmu, przez swą autokratyczność gestów, celebralność postawy. A przecież jednym zbytecznym i nieodpowiednim ruchem można było ośmieszyć się, i zupełnie zdegradować spetanego tylko przez nakazy orła. Werner Kraus jednak trzymał sztandar duchowej wielkości wysoko i mocno. Lupu Pick, za pomocą wspaniałego operowania światłocieniami, wywoływał odpowiednie nastroje. Po części domek Napoleona, ze względu na zamknięte okiennice, był oświetlany świecami, stąd pole odpowiednie dla gry światłocieniowej. Napoleon umierał w ciemnościach.

(Kino „Filharmonja" i „Hollywood" wł. biura).



Daisy D'Ora i Gustaw Diesl w filmie „Słodycz zemsty"

Fot. Peleffilm

„Przedziwne kłamstwo Niny Petrowny". Dramat psychologiczny, na temat czystej, bezinteresownej, wielkiej miłości. Piękna kurtyzana, Nina, wzgardziła miłością i bogactwem pułkownika i zakochała się w biednym i przystojnym poruczniku, i owa bezwzględna w swym fataliźmie miłość, nakazuje Ninie kłamać, gdy opowiada pułkownikowi o poruczniku, jako o swym przyjacielu z dziecinnych lat, gdy po wyłączeniu elektryczności, zapala świece, niby dla nastroju, gdy, odrzucając skromny dar ukochanego: pantofle, mówi, że ma dość nędzy. Ileż to jednak razy ukazano nam w filmach miłość wraz z jej najróżnorodniejszemi komplikacjami, kombinacjami i odcieniami? A jednak... choć film ten, zawiera treść już tylekroć wyzyskaną, mimo to bije z filmu jakaś wiecznie piękna prawda o miłości, którą zawsze fascynować będzie czy to innym układem okoliczności faktycznych, czy też wprost dzięki pewnym szczegółom, akcentującym plastycznie i emocionalnie uczuciowy nurt akcji. Właśnie w w filmie omawianym mamy takie szczegóły, które stają się jakimś leitmotywem dramatu: mam na myśli dwa zegary kurantowe: je-

den kunsztowny, drugi ubogi, które tak dobitnie charakteryzują atmosferę psychiczną akcji; pozatem owe pantofelki, wprowadzone w scenarjusz, jakby mimochodem, jako czynnik drugorzędny, w przebiegu akcji nabierają tyle uczuciowego napięcia, że gdy się ukazują na nogach zmarłej Niny, mimowolny okrzyk wydziera się z ust widza, jak gdyby nastąpiła jakaś eksplozja uczuciowego potencjału. Wreszcie podnieść należy ciekawe zamknięcie kompozycyjne filmu, przez powtórzenie sceny balkonowej z kwiatem, stanowiącej początek filmu.

Miłość, ujęta w ramy kompozycyjne powyższych szczegółów i epizodów, staje się, pomimo swej typowości treści, odświeżonym, bardziej plastycznym elementem filmowym, a gdy otrzymuje swą formę interpretacyjną w arcysubtelnej grze takiej aktorki, jak Brygida Helm, przestaje już nas interesować fabuła i zachwycamy się formą optyczną. I właśnie Brygida Helm, która poraz pierwszy wystąpiła w roli śmiertelnie zakochanej kobiety, stworzyła swą rytmicznością ruchów i dynamizmem ciała, wybitnie idealną formę dla wypowiedzenia erotycznych doznań. Szkoda tylko, że partner jej, Frank Lederer (aktor b. swobodny i zdolny), był mężczyzną trochę zbyt naiwnym i głupiutkim. Warwick Ward, stworzył b. mocną i mimicznie skupioną kreację.

(Kino: „Capitol", „Pan" i „Palace" wł. wł. biura Starfilm).



Rodaczka nasza Irma Green, znana z filmów zagranicznych odtwarza jedną z głównych ról w filmie Al. Forda „Mascotte" *Fot. Dorys*

„Panna Elza". Film bez miłości, o charakterze narracyjno-ilustratorskim. Konflikt dramatyczny powstaje dopiero w drugiej połowie obrazu, w momencie, gdy Elza otrzymuje list od matki i ma prosić u finansisty o pożyczkę dla zbankrutowanego ojca. To też pierwsza część filmu jest tylko ilustracją narracyjną, przeplataną widokami i sportami z Saint Moritz. Widz z tego powodu jest zniecierpliwiony i oczekuje skwapliwie jakiegoś zawiązania tematycznego.

Pierwsza połowa filmu wprowadza widza w psychiczną atmosferę akcji i poznaje go z osobami, jak z rodzicami Elzy, kuzynem, ciotką i jakąś młodą wdówką, czy rozwódką, a wszystkie te osoby dla dalszego biegu akcji nie mają żadnego znaczenia i są wprost zbyteczne. Jes to skutek zbyt ścisłego trzymania się schematu literackiego Schnitzlera (scenarjusz wg. jego powieści). Pierwsza połowa filmu składa się z epizodów, nie posuwających akcji naprzód, ani nie charakteryzujących osób działających — to też nie poznajemy charakteru ani psychiki panny Elzy, uczącej się sportów w Saint Moritz. Dopiero gdy rodzi się w niej ów konflikt dramatyczny, t. j. gdy ma tracić swą skromność, zdradza się psychicznie i moralnie.

Dlatego więc Elżbieta Bergner, w pierwszej połowie filmu nic nie miała do „powiedzenia": bawiła, śmiała się i używała sportów, dopiero w drugiej części filmu wzniosła się na szczyty szczerego tragizmu, gdy borykała się w niej chęć uratowania od śmierci ojca z mieszczańskiemi zasadami moralności. Złożyła na ołtarzu miłości ku rodzicom ofiarę: swe młode, dojrzałe do życia ciało. Elżbieta Bergner, w swej grze, zdradza nadzwyczajną nerwowość ruchów i gestów, przy bardzo subtelnem i głębokiem przeżywaniu roli.

Moment, w którym Elza, po przeczytaniu listu, zastanawia się, co ma uczynić, był przez aktorkę b. subtelnie i dramatycznie wyczuty. Bassermann, w roli ojca Elzy, stworzył dość mocną i mimicznie skupioną sylwetkę. Albert Steinrück, ze swym zwierzęcym, obleśnym wyrazem twarzy, był w roli erotomana - potentata finansowebo, bardzo odpowiedni.

(Kino „Qui Vadis" wł. biura Heros).

POLSKA EPOPEA MORSKA



Marja Bogda, bohaterka filmu „Pod banderą miłości"
Fot. Lux

Naczelną troską naszego wytwórcy filmowego staje się konieczność zaspokojenia rynku wewnętrznego. Oczywiście więc najłatwiejszy dostęp do serc widza polskiego torują realizacje filmowe, czerpiące swe tworzywo z rodzimej gleby.

Film polski gotuje się do odegrania doniosłej roli w życiu państwowem. Przenosząc na czarowną taśmę tematy i motywy rodzinne, krzesąc entuzjazm dla rzeczy polskich, nastrajając upodobania szerokich mas według kamertonu naszej racji stanu, film staje się wybitnym czynnikiem państwowo - twórczym.

Idzie ku nam, dzięki ekranowi, ożywczy „wiatr od morza", przedmiot wieloletnich tęsknień, wyjście na świat szeroki, owa Gdynia, która staje się pięknem ziszczeniem mocarstwowego władania na wodnych szlakach świata.

Tym „wiatrem od morza" będzie realizacja Waszyńskiego „Pod Banderą Miłości". Reżyser Waszyński, wyczuwając naszą powszechną tęsknotę za morzem, w filmie swym pokaże to wszystko na co są zwrócone oczy całego społeczeństwa, a co już u obcych budzi zazdrość i zdumienie.

Na falach Bałtyku rozgywa się akcja „Pod Banderą Miłości". Bohaterami są nasze wilki morskie, a role główne odtworzyli najznakomitsi nasi aktorzy: Zbyszko Sawan, Jerzy Marr, Marja Bogda, Jaga Boryta, Władysław Walter, Paweł Owerłło i inni.

Dzięki temu „Pod Banderą Miłości" zapowiada się jako pierwszy przepiękny ustęp na nowem polu działania. Oczekiwany ze zrozumiałem zainteresowaniem film ten już wkrótce ukaże się na ekranach stolicy.

NOWE SZCZEGÓŁY O FILMIE „Z DNIA NA DZIEŃ"

ROZMOWA Z P. IRENĄ GAWĘCKĄ

Spotkawszy w tych dniach pannę Gawęcką w „Europie", postanowiłem wykorzystać tę rzadką okazję i dowiedzieć się nowych szczegółów o filmie „Z dnia na dzień".

— Poluję na panią od szeregu dni — rozpocząłem po przywitaniu. Reżyser filmu „Z dnia na dzień", p. Józef Lejtes opowiedział mi z tajemniczą miną, że miała Pani w czasie kręcenia filmu jakąś niesłychanie tragiczną przygodę z krową. Ale w żaden sposób nie chciał mi opowiedzieć szczegółów, twierdząc, że Pani lepiej „zreferuje". Przyznam sią, że jestem niesłychanie zaintrygowany i bardzo proszę o ujawnienie tajemnicy.

Panna Irena pokazuje mi w wesołym uśmiechu rząd przepysznych ząbków: — Była to przygoda nie tyle tragiczna, ile tragikomiczna. Poprostu zakpiono sobie z moich „manier". A było to tak: jest w filmie „Z dnia na dzień" scena, kiedy doję krowę, aby napoić ranionego legjonistę, ukrywanego w swojej chacie. Do odegrania tej sceny sprowadzono wspaniały okaz krowy ukraińskiej i kazano mi ją wydoić. Nie miałam o tej czynności zielonego pojęcia, ale przypuszczałam, że wykonanie jej nie sprawi mi specjalnych trudności. Tymczasem, co pociągnę krowę za wymiona, ta odwraca się z wściekłością i przewraca mnie jak długą na ziemię. Reżyser Lejtes nieubłaganie każe powtarzać scenę, a tu ani rusz. Okoliczne chłopstwo (kręciliśmy na Polesiu),

statystujące nam stale przy wszystkich zdjęciach, pokłada się ze śmiechu i kpi w żywe oczy. Zdenerwowało mnie to wreszcie i zaproponowałam jednej z wieśniaczek wyszkolenie mnie w kierunku dojenia. Wieśniaczka ochoczo zabrała się do pracy i... ku ogólnej wesołości wkrótce leżała na ziemi.

— A może to była sztuczna krowa, jakiś współczesny „Robot"?

— Ależ krowa, najoczywistsza krowa. Wkrótce wszystko się wydało. To ten zbereźnik Walter do spółki z Kobuszem i Gawlikowskim podstawili krowę już uprzednio wydojoną. Ile było potem śmiechu i wesołości, chociaż reżyser Lejtes pienił się jak... bawół, a operator Scheib lamentował nad stratą zużytej niepotrzebnie taśmy. Do dziś dnia podobno opowiadają sobie na głuchem Polesiu o tej facecji trzech „warsiawskich" kawalarzy.

— Czy ujrzymy tę scenę w filmie w całości?

— Skądże znowu. Została skrupulatnie wycięta. Opowiadam ją panu w tajemnicy, bo mi wstyd, że się tak dałam oszukać.

Czy bywają jednak dyskretni dziennikarze? Jeszcze się zdaje taki nie narodził, któryby swym Czytelnikom nie dogodził...

Kw.

CO SIĘ DZIEJE Z FILMEM „POLSKA W FILMIE"?

Oto pytanie, na które odpowiedzieć powinien niezwłocznie Zarząd Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych, w osobie p. prezesa Alfreda Niemirskiego.

W początkach r. b. na wniosek p. A. Niemirskiego, wszystkie wypożyczalnie filmowe i laboratorja postanowiły zrealizować z okazji P. W. K. film propagandowo - krajoznawczy, który ilustrowałby nasz dorobek w ciągu 10 lat niepodległości.

Film ten p. t. „Polska w filmie" miał być ukończony przed otwarciem P. W. K. i wyświetlany przez cały jej czas trwania. P. prezes Niemirski wychodził przy realizacji projektu ze słusznego zresztą założenia, że biura filmowe nie mogą wystawić żadnych eksponatów, wobec czego dowodem życzliwego odniesienia się branży filmowej do P. W. K. miał być wspomniany film, długości około 10.000 metrów.

Na cel nakręcenia powyższego filmu biura wyasygnowały przeszło 40.000 zł.

Wszystko to b. piękne i chlubne, gdzież jest jednak ten film?

Dlaczego inicjatorzy nie pokazują nam, co potrafili zrealizować w ciągu 8 miesięcy „żmudnej" pracy?

Powszechna Wystawa Krajowa zbliża się już ku końcowi, a o filmie ani słychu.

W branży filmowej krążą na ten temat różne pogłoski, nie notujemy ich jednak, sądzimy bowiem, że p. prezes A. Niemirski jest najbardziej powołany do udzielenia wyczerpujących informacyj.

Słyszeliśmy, że inicjatorzy tego zbożnego dzieła postanowili uczynić z filmu „Polska w filmie" jakiś świetny bussiness, p. prezes Niemirski zapewniał zresztą, że udziałowcy nietylko nie stracą ani grosza, ale zarobią nawet krocie; słyszeliśmy również, że dzięki energji i sprężystości pewnego dzielnego akwizytora cała impreza zapowiadała się wprost świetnie.

Słyszeliśmy dużo, ale nic jeszcze, jak dotąd, nie widzieliśmy...

A czas już najwyższy, by przynajmniej biura filmowe coś niecoś zobaczyły!...

DELA LIPIŃSKA W WARSZAWIE

W Warszawie bawi od pewnego czasu znakomita pieśniarka wiedeńska, — znana we wszystkich stolicach Europy — za wyjątkiem Warzsawy — p. Dela Lipińska. Ten fakt jest tem znamienniejszy, że p. Lipińska jest Polką i choć szereg lat dla studjów przebywała poza granicami kraju, zawsze z dumą podkreśla na obczyźnie swoją przynależnść do polskiej macierzy. Polonji zagranicznej niewątpliwie miło jest się przyznać do pani Lipińskiej, której niezwykła uroda i szczery talent wzbudzają entuzjam wśród cudzoziemców. Młodziutka aktorka, jedna z najmłodszych gwiazd estrady, ma za sobą bogatą i chlubną przeszłość artystyczną. Jako siedemnastoletnia dziewczyna, wstąpiła do szkoły dramatycznej przy Aleksandryjskim teatrze. Doskonałem przygotowaniem do studjum scenicznego była szkoła Meyerholda.

Meyerhold, umysł oryginalny, śmiały i twórczy, urabiał aktorów w dosłownem znaczeniu tego słowa, z plastycznej gliny — jaką jest ciało, modelując przy pomocy świczeń doskonałą postać.

Jemu to p. Lipińska zawdzięcza swą kulturę ruchu, która podnosi i uświetnia jej niezwykłą urodę. Największe powodzenie mają „Postacie z mojego albumu", któremi czaruje publiczność wiedeńską w „Kammerspiele" i w teatrze „Der Komiker".

Żywiołowy talent pięknej Polki zwrócił uwagę Reinharda. Próby zaangażowania p. Lipińskiej na stale do Berlina spełzły jednak na niczem wobec umowy z teatrami wiedeńskiemi. Wiedeń kocha tę piękną artystkę o przesłodkim głosie czarującym geście. To też na krótki tylko czas ulubienica Wiednia przybyła do Warszawy. Celem pobytu p. Lipińskiej w Warszawie jest współpraca z wytwórnią Herosfilmu, która w obecnej chwili nakręca „Moralność pani Dulskiej" pg. sztuki Gabrjeli Zapolskiej. Rolę Hanki, najodpowiedniejszą w sztuce, reżyser Newolin nie bez słuszności powierzył tej świetnej i cenionej na Zachdzie artystce.



Dela Lipińska, znana pieśniarka wiedeńska, odtworzy główną rolę w filmie „Moralność pani Dulskiej", reżys. Newolina.

KINO COLOSSEUM

Pozostałe role kreują:

Hr. Agnes Esterhazy

Mary Kid

Georg Alexander

Alex Murski

Własność: Biura Kinem.
„FENIKS“
Warszawa, Wielka 5



Wyświetla wspaniały dramat

„Ostatni Romans"

W roli głównej:

IWAN PETROWICZ

PISZCZANY-ZDRÓJ

(CZECHOSŁOWACJA)

Perła Czechosłowacji, w ciągu ostatnich dwóch lat, osiągnęła w rekordowem tempie niebywały rozwój. Zasługę tego przypisać należy w dużej mierze finansowemu poparciu czechosłowackich sfer rządowych, które w uznaniu energicznej działalności właściciela Piszczan, a zarazem generalnego dyrektora, p. Ludwika Wintera, przyczyniają się do rozwoju zdrojowiska. Nic dziwnego, że ludność całej okolicy nazywa p. Wintera „człowiekiem opatrznościowym", gdyż tak dzielnego, energicznego, i pełnego inicjatywy gospodarza, mógłby Piszczanom niejeden „bad" pozazdrościć. Dyr. Winter, opierając się na broszurze znanego lekarza, d-ra Watraszewskiego, napisanej specjalnie dla Piszczan, przystępuje do zrealizowania dawno już ułożonego planu, wydobycia z licznych źródeł mineralnych wody leczniczej, i tworzy wielką pijalnię, dla wzmocnienia bezpośredniego działania mułu i przyśpieszenia leczenia przez oddziaływanie na ustrój wewnętrzny organizmu.

Czechosłowacja należy wogóle do krajów, pod względem ilości i bogactw miejscowości leczniczych, wyjątkowo przez naturę uposażonych, gdyż poza Marjenbadem, o wszechświatowej sławie, rozgłos Piszczan doszedł w ostatniem stuleciu do zenitu.



Dyr. Ludwik Winter właściciel i naczelny dyrektor zdrojowiska Piszczany.

Wobec coraz to większej frekwencji kuracjuszów, przybywających ze wszystkich części świata po ulgę w cierpieniach i zdrowie, zarząd zdrojowiska, pragnąc dać wszystkim pomieszczenie, wybudował niezliczoną ilość domów. Tysiąc pięćset komfortowo urządzonych pokojów, oto rezultat energicznej działalności Zarządu, nic też dziwnego, że sława Piszczan rozeszła się już szeroko i daleko, a organizację i administrację zdrojowiska stawiają za wzór.

Oprócz wszelkich możliwych sportów, nie brak też i rozrywek w postaci teatru oraz kina, otoczonych specjalną pieczołowitością, a dobór najcenniejszych filmów, jakie przewijają się na srebrnym ekranie kina „Zdrojowego", wzbudzają zachwyt i zdziwienie niejednego mieszkańca największych stolic.

Jeżeli dodamy, że generalny sekretarz zdrojowiska, p. Jan Zlamal, ożeniony z Polką, otacza szczególniejszą opieką ziomków swej żony, którzy tłumnie odwiedzają Piszczany, będzie to jeszcze jednym przyciągającym magnesem więcej, ażeby zdrojowisko to obdarzać większą sympatją, niż inne zagraniczne „bady".

Korzystając z pięknej pogody tegorocznego lata, jedno z przedsiębiorstw filmowych zrobiło cały szereg zdjęć z przepięknych okolic Piszczan, oraz instalacyj i budynków zdrojowiska. Film ten obiega obecnie ekrany polskie, budząc zrozumiałe zainteresowanie.

Z KOSMETYKI

SKUTKI WYWCZASÓW LETNICH

Minął okres wypoczynków, kiedy zazwyczaj zbliżeni do natury, nie chcemy nawet myśleć o naszym zewnętrznym wyglądzie. Rozleniwione — tak dobrze czułyśmy się w przewiewnych szatach i bez jakiegokolwiek upiększenia, że z przykrością wracałyśmy do domu i tych wszystkich kłopotów, z jakimi łączy się życie.

Jednem z tego rodzaju zmartwień jest nasza cera, która wskutek zaniedbania, czy też nieumiejętnego pielęgnowania jej — zgrubiała, zrobiła się mało elastyczną, błyszczy się, pokryła się piegami i plamami, wreszcie zanieczyszczona jest wągrami i t. p. Wszystko to musi być teraz naprawione, aby nie budziło odrazy u ludzi, z którymi się spotykamy. Niedokładności te tem więcej się uwypuklają, im wykwintniejsze mamy ubranie, bo zniewala ono do zwrócenia uwagi na każdy szczegół, a przy takiej analizie, twarz nasza musi być poddana słusznej krytyce — i cały wysiłek, zmierzający do tego, aby zaprezentować się jak najlepiej — odnosi kompletne fiasco. Z tego wniosek, że najpilniejszą potrzebą jest — natychmiastowe doprowadzenie naszej cery do należytego stanu, ale nie różami i pudrami, które w każdej chwili mogą zdradzić te małe niedokładności, a właściwymi zabiegami i odpowiednimi prepatami.

Cery tłuste, na które słońce wywiera naogół wpływ dodatni, niewiele będą miały do zrobienia, gdyż po kilku oczyszczeniach, a później właściwej pielęgnacji, cera wróci do stanu normalnego.

Znacznie gorzej sprawa przedstawia się u pań z cerą suchą. Zaniedbana w ciągu lata i poddawana pod działanie promieni słonecznych, straciła skóra znaczną część podściółki tłuszczowej, dzięki czemu u pań stosunkowo jeszcze młodych, zarysować się musiała sieć drobniutkich zmarszczek, a u starszych — już istniejące zmarszczki mocno się pogłębiły. Trzeba więc odpowiednimi zabiegami ożywić naskórek i zmusić gruczoły do normalnej pracy, a odpowiednimi preparatami — nasycić go.

Ponieważ nie wszystkie panie będą mogły zaraz poradzić się specjalistów, albo uzyskać odpowiednie dla swej cery preparaty, radzę, jako bardzo dobry i nieszkodliwy środek domowy dla nadmiernie wysuszonej cery — przecierać 2 — 3 razy dziennie płynem, przygotowanym w sposób następujący: śmietankę surową zmieszać pół na pół z oliwą nicejską i do tego dodać kilka kropel spirytusu salicylowego.

Naturalnie, że tam, gdzie zmarszczki są głębokie, taki środek nie pomoże, gdyż zwiotczały muskuł potrzebuje środka silniej działającego, wzmacniającego i zarazem wygładzającego skórę. Do środków takich należy między innymi Antirides - Nixe.

Helena Brzezińska
Kierowniczka działu Kosmetycz.
w Instytucie Kosm. Lek. „Izis".

STATEK KOMEDJANTÓW

WIELKI FILM DŹWIĘKOWO-ŚPIEWNY

WG. POWIEŚCI EDNY FERBER



Potężny statek-teatr, krążący po rozległych wodach Missisipi, oraz barwne życie jego artystów, wyzyskała Edna Ferber, jako podłoże i koloryt do swej sławnej powieści, p. t. „Statek komedjantów" (Show Boat), a na tem malowniczem tle rozwinęła czarujący poemat miłosny pomiędzy pięknem dziewczęciem ze statku, a młodym, przystojnym szulerem i lekkoduchem.

Carl Laemmle, prezes wytwórni Universal Pictures Corporation, znawca i specjalista filmowy, uważając, że literatura jest najbogatszą skarbnicą tematów dla ekranu, stale nabywa od najlepszych autorów dramatycznych prawa filmowania ich utworów Dzięki jego niewyczerpanej intensywności i nieszczędzenia kosztów, powstały takie arcydzieła Universalu, jak „Dzwonnik z Notre Dame", „Upiór w Operze", „Chata wuja Toma", „Człowiek śmiechu". I on też pierwszy dojrzał w powieści Edny Ferber świetny materjał, przepełniony kalejdoskopowemi scenami, mieniącemi się tysiącem barw i odcieni, nadający się do stworzenia wielkiego filmu. Nabywszy prawa przeróbki powieści na ekran, zaangażował do filmu znaną śpiewaczkę, Helenę Morgan, świetnego jazzbandzistę, Jules Bledsoe'a i rewelersy murzyńskie ze słynnego teatru Ziegfelda na Broadway'u. W ten sposób powstała idealna kombinacja świetnego filmu z oryginalną muzyką i pieśniami teatru Ziegfelda, co złożyło się na wielki, dźwiękowo-śpiewny film p. t. „Statek komedjantów". Reżyser, Harry Pollard, twórca „Chaty wuja Toma", rzuca na ekran w „Statku komedjantów", przebogate szczegóły egzotycznego sposobu życia mieszkańców wybrzeży Missisipi. W pełnym barw obrazie, wypływa w blasku czarodziejskim sternik, wioząc na swym statku ładunek mirtu i mistreli. To „Statek komedjantów". Donośny ryk syreny zwiastuje zbliżanie się jego. Mieszkańcy nadbrzeżni, nęceni oślepiającym blaskiem efektownych świateł, barwnymi strojami artystów, dźwiękiem cudnych pieśni, z gorączkową niecierpliwością cisną się na pokład, aby ujrzeć świat dziwów i baśni. Widownia statku, mieszcząca przeszło 2.000 osób jest stale zapełniona. Występujący w przedstawieniach na statku aktorzy, ileż emocyj i wrażeń dostarczają widzom, z niemym zachwytem zapatrzonym i zasłuchanym w cudne melodje pieśni Mangolji i namiętne słowa Ravenala.

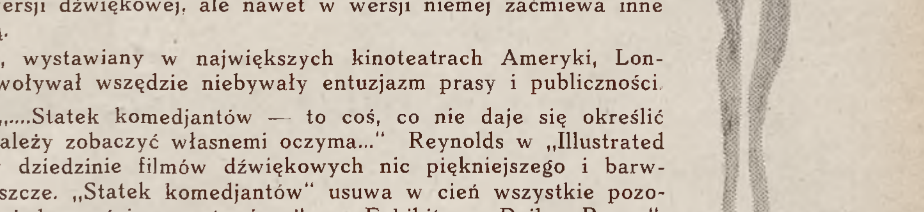
Muzyka i śpiewy, przewijające się poprzez całą akcję tego filmu, ujęte w całość i dostosowane przez naszego rodaka kompozytora, Józefa Czerniawskiego, obejmują jazzband, śliczne melodje nucone przez chóry murzyńskie oraz wzruszające pieśni, śpiewane przez Laurę La Plante. Helenę Morgan, Józefa Schildkrauta, Jules Bledsoe'a i in.

Miljony wydane na ten film, nie poszły na marne. Światu przybyło nowe arcydzieło, które, nie mówiąc już o wersji dźwiękowej, ale nawet w wersji niemej zaćmiewa inne swym artyzmem i techniką.

„Statek komedjantów", wystawiany w największych kinoteatrach Ameryki, Londynu i Pragi Czeskiej, wywoływał wszędzie niebywały entuzjazm prasy i publiczności.

„Daily Mail" podaje: „....Statek komedjantów — to coś, co nie daje się określić słowem, arcydzieło takie należy zobaczyć własnemi oczyma..." Reynolds w „Illustrated News": „...do tej pory w dziedzinie filmów dźwiękowych nic piękniejszego i barwniejszego nie stworzono jeszcze. „Statek komedjantów" usuwa w cień wszystkie pozostałe filmy dźwiękowe, jednocześnie wystawiane". „Exhibitors Daily Revue": ..Barwna inscenizacja, świetne zdjęcia, niezwykle uczuciowe melodje i rewelacyjne kreacje Laury La Plate, Józefa Schildkrauta i Almy Rubens, tworzą ze „Statku komedjantów" arcydzieło kinematograficzne w każdym calu.





WYTWÓRNIA „LEO-FILM"

WARSZAWA, NOWY-ŚWIAT 39

ZAWIADAMIA, ŻE PRZYSTĘPUJE DO REALIZACJI FILMU PG. POWIEŚCI

STEFANA ŻEROMSKIEGO

„URODA ŻYCIA"

SCENARJUSZ: J. GARDAN I ANATOL STERN

REŻYSERJA: JULJUSZ GARDAN

ZDJĘCIA: SEWERYN STEINWURCEL

OBSADA:

NORA NEY
(TATJANA)

ADAM BRODZISZ
(PIOTR ROZŁUCKI)

EUGENJUSZ BODO
(ROSZOW)

STEFAN JARACZ
(OJCIEC PIOTRA)

WIESŁAW GAWLIKOWSKI
(STRYJ MICHAŁ)

W ROLI GENERAŁA POLENOWA

BOGUSŁAW SAMBORSKI

DALSZE SZCZEGÓŁY, DOTYCZĄCE OBSADY, BĘDĄ PODANE WKRÓTCE

Nasz ilustrowany katalog wkrótce opuści prasę

Metro-Goldwyn-Mayer

ZAWSZE PRZODUJE!

DŹWIĘKOWE:

DZIKA ORCHIDEJA (Greta Garbo)
BIAŁE CIENIE (Monte Blue)
MASKI ERWINA REINERA (John Gilbert)
SKRZYDLATA FLOTA (Ramon Novarro)
MOST ŚW. LUDWIKA Z REY (Lili Damita)
NIEBEZPIECZNA KOBIETA (Norma Shearer)
NASZE ROZTAŃCZONE CÓRY (Joan Crawford)
POGANIN (Ramon Novarro)
JA CHCĘ NA PŁÓTNO! (Marion Davies)
MAŁŻEŃSTWO NA ZŁOŚĆ (Buster Keaton)
WIKING (Paulina Starke)
NA ZACHÓD OD ZANZIBARU (Lon Chaney)
GDZIE WSCHÓD JEST WSCHODEM (Lon Chaney)
NOCE W PUSTYNIACH (John Gilbert)
MŁODOŚĆ MUSI WYSZUMIEĆ (W. Haines)
BICZ BOŻY (Lon Chaney)

Wszystkie powyższe filmy dźwiękowe stanowią pierwszorzędne przeboje również i w wersji niemej.

DŹWIĘKOWE CZY NIEME

NIEME:

SEN O MIŁOŚCI (Joan Crawford)
ZŁOTE PIEKŁO (Dolores del Rio)
PEWIEN MŁODY CZŁOWIEK (Ramon Rovarro)
ZŁY CZAR (John Gilbert)
WŁADCZYNI MIŁOŚCI (Garbo - Gilbert)
ZAKAZANE GODZINY (Ramon Rovarro)
TARGOWISKO ZMYSŁÓW (John Gilbert)
LONDYN PO PÓŁNOCY (Lon Chaney)
CZŁOWIEK, KTÓRY KRĘCI (Buster Keaton)

oraz

1 film z Joan Crawford
2 filmy z Williamem Hainesem
3 filmy z Normą Shearer
4 filmy z Lew Cody
2 filmy z K. Dane i G. Arthurem
2 filmy z Marion Davies
3 filmy z Tom Mc. Coyem
3 filmy z psem „Rexem"

Zapowiadamy:
Cecil B. D. Mille'a „DYNAMIT"
—
„TWE CZARNE OCZY" z Gretą Garbo
—
„ŻYWY TRUP" w/g Tołstoja z J. Gilbertem

Ceny ogłoszeń:			Konto P. K. O. 18788.	Warunki prenumeraty:	
Okładka	zł	600.—		Kwart.	5.—
1/1 strona	„	350.—		Półr.	9.50
1/2 strony	„	200.—		Roczn.	18.—
1/4 strony	„	125.—		wraz z przesyłką pocztową. Zagran. drożej o 100%	

Redaktor odpowiedzialny: **SEWERYN LUSZTIG.** Wydawca: **ZDZISŁAW F. POLASKI**

ZAKŁADY DRUKARSKIE F. WYSZYŃSKI I S-KA, WARSZAWA, WARECKA 15

PRZEMYSŁ KINEMATOGRAFICZNY

„LUX"

Warszawa, Jasna 24, tel. 238-86, 238-89,

ma zaszczyt podać do wiadomości, że w dniu 12 b. m. odbędzie się w Warszawie w kinach

„FILHARMONJA" **„PAN"**

premjera pierwszego filmu tegorocznej produkcji własnej

„POD BANDERĄ MIŁOŚCI"

Scenarjusz: **JERZY BRAUN**
Reż.: **MICHAŁ WASZYŃSKI**
Kierownik produkcji — **JÓZEF ROSEN**

W rolach głównych:

ZBYSZKO SAWAN

MARJA BOGDA
JAGA BORYTA
TEKLA TRAPSZO
L. ZAJĄCZKOWSKI
JERZY MARR
PAWEŁ OWERŁŁO
WŁADYSŁAW WALTER
JEŻ KOBUSZ I IN.

Zdjęcia: — **FERDYNAND VLASSAK** Dekoracje arch. **S. NORRIS**

Asystenci reżysera: **F. PETERSILE i E. GELBA**

Zdjęć dokonano w Gdyni, Gdańsku, Sopotach, Sztokholmie, Orłowie Kolibkach, na Helu i Jastrzębiej Górze.